ISSN 2654-2366

# Archive

Archive Offprint



Open Access Scientific Journal
ISSN 2654-2366

**Volume 19(1) – 2023 Offprint**

Volume No: Archive Volume 19, Issue 1, 2023

Editor: K. Kalogeropoulos

Date: February 1, 2023



**Παραπομπή ως:** Καππάτος, Μ. 2023. «Η έννοια της θεατρικότητας στην Προϊστορία και στην αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα», Archive, 19(1), (1 Φεβ): 15-34. DOI: 10.5281/zenodo.7770564

# Η έννοια της θεατρικότητας στην Προϊστορία, στην αρχαϊκή και στην κλασική Ελλάδα

**Λέξεις–κλειδιά**: *Θεατρικότητα, Εσωτερικό Θέατρο, Σαμανισμός, Προϊστορία, Αρχαϊκή Περίοδος Κλασική Περίοδος, Αρχαία Αγορά, Φαρμακός*.

**Καππάτος, Μ. ΜΔΕ Αρχαίο Θέατρο: Εκπαιδευτικές και φιλολογικές προσεγγίσεις, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών**

## Abstract

A plethora of archaeological finds from caves in France and Spain suggest the performance of theatrical events, and testify to the existence of an early form of theatricality as early as the Paleolithic Age. Gradually the concept of theatricality expanded covering a wide range of human communication. Today it is a fact that everyday life is full of behaviors and images that are distinguished for their theatricality, in the effort made by specific groups and individuals to provoke targeted reactions to any recipients. In this essay, the concept of theatricality has been approached through the elements that testify to its existence, and use from the Paleolithic to the Classical Era, from the caves to the Agora of ancient Athens.

## Περίληψη

Μια πληθώρα αρχαιολογικών ευρημάτων από σπηλιές της Γαλλίας και της Ισπανίας υποδηλώνουν την τέλεση θεατρικού τύπου δρωμένων στο εσωτερικό τους και μαρτυρούν την ύπαρξη μιας πρώιμης μορφής θεατρικότητας ήδη από την Παλαιολιθική Εποχή. Σταδιακά η έννοια της θεατρικότητας διευρύνθηκε καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα της ανθρώπινης επικοινωνίας. Σήμερα είναι γεγονός πως η καθημερινότητα βρίθει συμπεριφορών και εικόνων που διακρίνονται για τη θεατρικότητα τους, στην προσπάθεια που καταβάλλεται από συγκεκριμένες ομάδες και άτομα να προκαλέσουν στοχευόμενες αντιδράσεις στους τυχόν αποδέκτες. Στο παρόν δοκίμιο προσεγγίζεται η έννοια της θεατρικότητας μέσω των στοιχείων που μαρτυρούν την ύπαρξή της από την Παλαιολιθική έως την Κλασική Εποχή, από τα σπήλαια έως και την αγορά της αρχαίας Αθήνας. Στόχος του δοκιμίου είναι να αποκαλυφθεί η μακρά ιστορία της θεατρικότητας, οι πολλαπλές στενότερες και ευρύτερες χρήσεις της και εν τέλει οι επιρροές της σε τομείς της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής των ανθρώπων και ειδικά των Αθηναίων της αρχαϊκής και κλασικής εποχής. Σκοπός είναι η ευσύνοπτη πραγμάτευση του πολυδιάστατου φαινομένου της θεατρικότητας και η δημιουργία ερεθισμάτων για περαιτέρω έρευνα στο συγκεκριμένο αντικείμενο.

## Εισαγωγή

Η έννοια της θεατρικότητας είναι βαθιά ριζωμένη στην ιστορία του ανθρώπου από την προϊστορία μέχρι σήμερα. Καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας οι άνθρωποι χρησιμοποίησαν στοιχεία υποκριτικής, προκειμένου να παράγουν ένα προσχεδιασμένο, επιτηδευμένο αποτέλεσμα θεατρικής συμπεριφοράς. Έτσι, παρόλο που η θεατρικότητα έχει τις ρίζες της στο θέατρο και συνδέεται άμεσα με αυτό, δεν παύει να συνοδεύει συγχρόνως και ένα ευρύ φάσμα σκόπιμων

δραστηριοτήτων του ανθρώπου, στην προσπάθειά του να περάσει κάποιο μήνυμα. Στο παρόν δοκίμιο ερευνάται συγκεκριμένα η έννοια της θεατρικότητας από την προϊστορία μέχρι την αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα. Αρχικά, μετά από μια σύντομη πραγμάτευση του όρου θεατρικότητα, περιγράφονται αναλυτικά τα ευρήματα της Παλαιολιθικής Εποχής, που οδήγησαν τους ερευνητές να θεωρήσουν τα σπήλαια ως τον πρώτο εσωτερικό θεατρικό χώρο, λόγω της διεξαγωγής τελετουργικών δρωμένων στο εσωτερικό τους. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στα πρώτα εξωτερικά θέατρα της Νεολιθικής με παράθεση των πιο χαρακτηριστικών παραδειγμάτων. Επίσης, προσεγγίζονται παραδείγματα θεατρικού τύπου δρωμένων των πολιτισμών της Εγγύς Ανατολής, όπως των Αιγυπτίων και των Σουμερίων. Κατόπιν, αναλύεται η έννοια της θεατρικότητας στην αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα. Το κύριο βάρος πέφτει στην Αθήνα, καθώς θεωρείται η κατεξοχήν πόλη που ενσωμάτωσε τη θεατρικότητα σε πολλούς τομείς του δημοσίου βίου των πολιτών της, από το αρχαίο δράμα έως τις πολιτικές δομές της και την αρχαία Αγορά. Επίσης, παρουσιάζεται ο εξαγνισμός μέσω της εκδίωξης του *φαρμακού*, μια τελετουργία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τόσο για το ιδιάζον περιεχόμενό της όσο και για θεατρικά στοιχεία της. Ακολουθούν συμπεράσματα, αποτέλεσμα της ανάλυσης των δεδομένων που προηγήθηκαν.

## Η θεατρικότητα στην Προϊστορία

*Ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος· ήλθες, είδες κι απήλθες.* Η ρήση, που αποδίδεται στον Δημόκριτο, παρότι αρκετά μεταγενέστερη[1], δείχνει πολύ παραστατικά την ευρύτητα της έννοιας της θεατρικότητας και την επίγνωση της διείσδυσής της σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής. Ακριβώς αυτή η ευρύτητα της έννοιας δυσκολεύει τη δυνατότητα απόδοσης συγκεκριμένου ορισμού της θεατρικότητας. Η τελευταία σχετίζεται βέβαια σε επίπεδο προέλευσης με το θέατρο αποτελώντας βασική ιδιότητά του[2], όμως η ίδια ή στοιχεία της εντοπίζονται σε κάθε λογής επιτηδευμένη ή σκηνοθετημένη συμπεριφοράς στην ανθρώπινη επικοινωνία[3]. Ως αντίθεση της αυθόρμητης συμπεριφοράς, η θεατρικότητα στοχεύει στον έλεγχο των συναισθημάτων και του νου, αποσκοπώντας στην πρόκληση συγκεκριμένων, σκόπιμων αντιδράσεων στον αποδέκτη[4]. Τη βάση της θεατρικότητας αποτελεί η θεατρική συμπεριφορά, η οποία με τη σειρά της επιστρατεύει ένα ευρύ φάσμα λεκτικών και μη μέσων επικοινωνίας, για να επιτύχει τους παραπάνω σκοπούς[5]. Για παράδειγμα, παράγοντες όπως η προσεκτική επιλογή του χώρου που θα λειτουργήσει ως σκηνή της σκηνοθετημένης συμπεριφοράς, οι συγκεκριμένες ενδυματολογικές επιλογές του εκτελεστή της παράστασης, καθώς και προσχεδιασμένες σε μεγάλο βαθμό κινήσεις του σώματος αποτελούν παραμέτρους που υπογραμμίζουν και ενισχύουν το παραγόμενο θεατρικού τύπου αποτέλεσμα[6]. Συνεπεία του συνδυασμού των παραπάνω, δημιουργείται στον χώρο ένας τεχνητός και

[1] Puchner 2006, 223.
[2] Pizzato 2019, 2.
[3] Χανιώτης 2009, 21.
[4] Χανιώτης 2009, 24.
[5] Χανιώτης 2009, 25.
[6] Χανιώτης 2009, 26.

αυτοτελής μικρόκοσμος, στον οποίο από τη μια ο δρων έχει επίγνωση του ρόλου που παίζει και της ύπαρξης κοινού[7] και από την άλλη ο θεατής εκούσια ή ακούσια βυθίζεται σε αυτόν, προσλαμβάνοντας το εκπορευόμενο μήνυμα[8]. Ως εκ τούτου, η θεατρικότητα αποτελεί ένα πανανθρώπινο φαινόμενο, της οποίας οι αναρίθμητες προεκτάσεις εντοπίζονται στην ανθρώπινη συμπεριφορά και επικοινωνία ήδη από τα πρώτα στάδια εξέλιξης του ανθρώπου[9].

Πράγματι, ευρήματα που παραπέμπουν σε θέατρο και συγκεκριμένα σε δρώμενα με έντονη θεατρικότητα, εντοπίζονται ήδη στην προϊστορία του ανθρωπίνου είδους[10]. Συγκεκριμένα και σε ό,τι αφορά στην περιοχή της Ευρώπης, έχουν βρεθεί σε αρκετά σπήλαια της Γαλλίας και της βορειοδυτικής Ισπανίας εντυπωσιακές βραχογραφίες στο εσωτερικό τους, οι παλαιότερες των οποίων χρονολογούνται στην Ανώτερη Παλαιολιθική[11]. Περιλαμβάνουν μια πληθώρα από αφηρημένα γεωμετρικά σχέδια[12], γραμμές, τελείες, αποτυπώματα ανθρώπινων χεριών (χειρογραφίες)[13], αναπαραστάσεις ζώων[14] είτε κατά μόνας, είτε σε μεγαλύτερα σύνολα, καθώς και κάποιες θηριομορφικές παραστάσεις, άλλοτε σε ευρύχωρους και άλλοτε σε πιο δυσπρόσιτους χώρους των σπηλαίων[15]. Παράλληλα, μικρά, λαξευμένα αντικείμενα-αγαλματίδια κάνουν την εμφάνισή τους την ίδια περίοδο, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τις υβριδικές θηριομορφικές παραστάσεις και αντίστοιχες γυναικείες μορφές με παραφουσκωμένα χαρακτηριστικά, που παρέπεμπαν ίσως στη γονιμότητα και στην αναγέννηση[16]. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι τεχνικές που ακολουθήθηκαν για τη δημιουργία των σπηλαιογραφιών ήταν η ζωγραφική με τη χρήση κάρβουνου και ενίοτε κόκκινης ή κίτρινης ώχρας, καθώς και οι εγχαράξεις περιγραμμάτων μορφών στους τοίχους, στις οποίες προστίθετο ενίοτε χρώμα, στο εσωτερικό τους ή στα περιγράμματά τους[17]. Η όλη διαδικασία απαιτούσε χρόνο, κόπο, προετοιμασία καθώς και σχεδιασμό[18], στοιχεία που

---

[7] Pizzato 2019, 3.

[8] Grammatas 2012, 195.

[9] Pizzato 2019, 4.

[10] Η Ross (2009, 1-3) αναλύει τον όρο *προϊστορία* και τις εγγενείς δυσκολίες της ενιαίας και απόλυτης εφαρμογής του. Επίσης βλ. σχετικά Grammatas 2012, 196; Pizzato 2013, 116.

[11] Pizzato 2019, 33. Ιδιαίτερα εντυπωσιακό και βοηθητικό στην κατανόηση των όσων αναφέρονται, είναι το ντοκιμαντέρ του Werner (2010), *Cave of the forgotten dreams,* το οποίο παρουσιάζει την ιστορία ανακάλυψης του σπηλαίου Chauvet Pont d' Arc στη Γαλλία και την έρευνα που διεξάγεται. Διαθέσιμο στο https://www.documentarymania.com/.

[12] Ross 2009, 3-4.

[13] Ο Pizzato (2013, 124) εξηγεί πως η αποτύπωση ανθρώπινων χεριών γινόταν είτε με τη «θετική» μέθοδο (τοποθέτηση χρώματος στην παλάμη και αποτύπωσή του στον τοίχο) είτε με την «αρνητική» μέθοδο (τοποθετώντας την παλάμη στον τοίχο και φυσώντας χρώμα γύρω από αυτή).

[14] Ο Pizzato (2013, 131; 2019, 34) συμφωνώντας με την Ross (2009, 5) αναφέρει πως τα ζώα που εμφανίζονται πιο συχνά είναι βίσωνες, ρινόκεροι, άλογα, ύαινες, μαμούθ, αντιλόπες, ελάφια, λιοντάρια και άλλα ζώα που βρίσκονταν σε αφθονία στην περιοχή.

[15]Kedar et al. 2021, 19; Pizzato 2019, 33-34; Ross 2009, 3.

[16] Pizzato 2019, 35; Ross 2009, 5.

[17] Pizzato 2013, 118-119; 2019, 33.

[18] Pizzato 2013, 118.

υποδηλώνουν τη σημασία των σπηλαιογραφιών για τους ανθρώπους της Παλαιολιθικής[19]. Πιο συγκεκριμένα, πέρα από την εύρεση και τη μεταφορά των υλικών χάραξης και χρωματισμού των μορφών, κάποιες από αυτές βρίσκονται ψηλά στους τοίχους των σπηλαίων ή σε στενά, εσωτερικά σημεία τους, απαιτώντας οι πρώτες τοποθέτηση ικριωμάτων[20], οι δεύτερες επίπονο σύρσιμο μέσω δύσκολων και σκοτεινών περασμάτων[21], Επίσης, η ζωντάνια, η κίνηση και η ρεαλιστικότητα[22], με τις οποίες έχουν αποδοθεί ορισμένες μορφές, συνηγορεί εξίσου υπέρ του ισχυρισμού πως οι δημιουργοί τους αφιέρωσαν σημαντικό χρόνο για την αναπαράστασή τους. Σχετικά με τις συνθήκες δημιουργίας τους, απαραίτητη θεωρείται η παρουσία τεχνητής πηγής φωτός τόσο για την πλοήγηση των ατόμων στα εσώτερα μέρη των σπηλαίων όσο και για τον ελάχιστο αναγκαίο φωτισμό του χώρου για την ορθή απόδοση των μορφών[23]. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ακόμη πρόσφατες μελέτες οι οποίες εστιάζουν στη μείωση του επιπέδου οξυγόνου στον αέρα και συνεπώς στο αίμα κατά την παραμονή ανθρώπων σε κλειστά μέρη, όπως οι στενοί εσωτερικοί χώροι των σπηλαίων[24]. Έτσι, αποδείχτηκε πως η παρατεταμένη παραμονή σε τέτοιους χώρους με τεχνητές πηγές φωτός μακριά από την όποια έξοδο στο εξωτερικό περιβάλλον, ρίχνει το ποσοστό οξυγόνου του εισπνεόμενου αέρα με παραισθησιογόνες επιδράσεις στον ανθρώπινο οργανισμό[25]. Αυτό σε συνδυασμό με το απόλυτο σκοτάδι που κυριαρχούσε και την αίσθηση της απομόνωσης, εξηγεί πιθανώς τη ρευστότητα ορισμένων μορφών και συνόλων στους τοίχους, καθώς αυτές ίσως να δημιουργήθηκαν σε κατάσταση έκστασης ή επίδρασης παραισθήσεων[26] . Συνολικά, οι προαναφερθείσες διαπιστώσεις και παρατηρήσεις έχουν να κάνουν με τον χώρο, τις ιδιαίτερες συνθήκες, καθώς και τη δεδομένη σημασία των σπηλαιογραφιών για τους παλαιολιθικούς ανθρώπους. Σχετικά με τη χρήση των ζωγραφισμένων σπηλαίων[27], αυτά αποτελούσαν σύμφωνα με τις επικρατούσες θεωρίες, στη βάση ανθρωπολογικών, εθνοσυγκριτικών και νευροφυσιολογικών προσεγγίσεων, τον χώρο τέλεσης ιεροτελεστιών-

---

[19] Ιδιαίτερα αν σκεφτεί κανείς πως οι άνθρωποι της εποχής του λίθου κατοικούσαν είτε στις εισόδους των σπηλαίων είτε σε άλλους καταυλισμούς κοντά σε λίμνες και ποτάμια. Kedar *et al.* (2021, 7); Pizzato (2013, 129) και Κούρτεση-Φιλλιπάκη (1996, 61). Η Ross (2009, 3) σημειώνει πως κοπιώδης διακόσμηση του εσωτερικού των σπηλαίων πρέπει να αποτελούσε σκόπιμη ενέργεια μεγάλης σημασίας.

[20] Pizzato 2019, 33; Ross 2009, 9.

[21] Kedar *et al*. 2021, 7.

[22] Pizzato 2013, 118.

[23] Kedar *et al*. 2021, 2.

[24] Οι Kedar *et al.* (2021, 5-7) επιχειρούν μια εμπεριστατωμένη και αναλυτική μελέτη των συνεπειών της υποξίας στον ανθρώπινο οργανισμό.

[25] Η επιστημονική ονομασία για τις μεταβαλλόμενες καταστάσεις συνείδησης στον ανθρώπινο οργανισμό είναι ASC (Altered State of Consciousness). Kedar *et al.* (2021, 2-4, 13).

[26] Kedar *et al.* 2021, 13-15; Pizzato 2013, 118.

[27] Οι Kedar *et al.* (2021, 18) σημειώνουν πως σίγουρα η ακριβής χρήση αυτών των σπηλαίων μας διαφεύγει αναφέροντας και τις θεωρίες που έχουν προταθεί κατά καιρούς με πλούσια βιβλιογραφία.

δρωμένων[28]. Αφενός, περιλάμβαναν τελετές αφήγησης ιστοριών κυρίως στα πιο ευρύχωρα μέρη των σπηλαίων αλλά και ιεροτελεστίες σαμανισμού[29], ή/και μύησης στα ενδότερα και πιο δυσπρόσιτα μέρη τους[30]. Οι τελευταίες είχαν ως στόχο, μέσω μιας εκστατικής κατάστασης, τον έλεγχο των δυνάμεων του υπερβατικού κόσμου μέσω της επικοινωνίας με το βασίλειο των πνευμάτων και των νεκρών, με απώτερο σκοπό πιθανώς την ίαση μελών καθώς και τη διασφάλιση της συνέχειας και της συνοχής της κοινότητας[31]. Σε ένα παράλληλο επίπεδο οι σπηλαιογραφίες συνιστούσαν και μια πρώτη αναζήτηση της ιδιαίτερης ταυτότητας των ανθρώπων μέσω της αναπαράστασης του *Εγώ* και του *Άλλου*, αξιοποιώντας μια εναλλαγή ταύτισης και ετερότητας[32]. Η ερμηνεία των αρχαιολογικών ευρημάτων και των τελετών που λάμβαναν χώρα εντός των σπηλαίων δικαιολογούν ωστόσο τον ισχυρισμό πως τα σπήλαια αποτέλεσαν τον πρώτο θεατρικό χώρο του ανθρώπου[33]. Πιο συγκεκριμένα και σε πρακτικό επίπεδο, τα σπήλαια αποτέλεσαν τους χώρους θέασης μιας παράστασης ενός εκτελεστή/ών και αποτυπώσεων του εξωτερικού ή υπερβατικού κόσμου. Παράλληλα, οι ίδιες οι σπηλαιογραφίες λειτουργούσαν ως ο απαραίτητος σκηνικός διάκοσμος των αφηγήσεων και των ποικίλων άλλων τελετών θεωρούμενες και ως μια *μεμβράνη* που χωρίζει τον επίγειο κόσμο από τα επέκεινα[34]. Πλάι σε αυτά, προσεκτικά τοποθετημένα αντικείμενα φέροντα συμβολική αξία, όπως κεφαλές αρκούδας, επέτειναν την εντύπωση ενός ιερού και ξεχωριστού χώρου[35]. Παράλληλα ήχοι από σταλακτίτες, οστέινα φλάουτα, μιμήσεις ήχων, τρεμολάμπουσες φλόγες από τους δαυλούς, οι κινήσεις του σώματος του εκτελεστή, καθώς και η πιθανή ανάλογη αμφίεση του, συνέβαλλαν στην ενίσχυση της θεατρικότητας των τελετών καθώς και της συνολικής υποβλητικότητας της ατμόσφαιρας[36].

Για την έμπνευση, όμως, και την επιτυχημένη λειτουργία όλων των παραπάνω προϋποτίθεται σε ένα θεωρητικό επίπεδο η ύπαρξη και συνειδητοποίηση βασικών θεατρικών αντιλήψεων, συμβάσεων και κωδίκων τα οποία

---

[28] Κατά τους Kedar *et al.* (2021, 16-17) γενικότερα οι σπηλιές διαδραματίζουν έναν σπουδαίο ρόλο σε πολλούς πολιτισμούς ως ιερός, μεταβατικός χώρος, όπου οι άνθρωποι μπορούν να επικοινωνήσουν με τις υπερβατικές δυνάμεις. Μάλιστα, οι συγγραφείς προτείνουν πως ή ίδια η σημασία που απέδιδαν οι άνθρωποι της εποχής στις σπηλιές υπήρξε το βασικό κίνητρο για την διακόσμηση τους. Βλ. Kedar *et al.* (2021, 18-19, 23).

[29] Μεγάλο ενδιαφέρον για την επιβίωση τέτοιων σαμανιστικών τελετών σε αρχαίες φυλές του πλανήτη παρουσιάζει το ντοκιμαντέρ του Ton van der Lee (2013) *SpiritsofAfrica* διαθέσιμο στο: https://www.youtube.com/

[30] Kedar *et al.* 2021, 14,18; Pizzato 2013, 120, 2019, 33.

[31] Kedar *et al.* 2021, 15, 19-20; Ross 2009, 4-5,8. Οι Kedar *et al.* (2021, 19-22) αναφέρουν πως όπως αποδεικνύεται από εθνοσυγκριτικές μελέτες η κοσμολογία πολλών ιθαγενών πολιτισμών περιλαμβάνει μια τριπλή αντίληψη του κόσμου με ρευστά όρια, τα οποία μπορούν να διαπεραστούν με τις κατάλληλες τελετές για το καλό της κοινότητας.

[32] Pizzato 2013, 116-117, 122,126,129,130-132; 2019, 34.

[33] Pizzato 2013, 116, 129.

[34] *Kedar et al.* 2021, 21; Pizzato 2013, 116.

[35] Pizzato 2013, 120.

[36] Pizzato 2013, 117, 125; 2019, 33.

πρωτοεμφανίζονται στα δρώμενα που τελούνταν στα σπήλαια[37]. Πρώτον, το γεγονός της εκτέλεσης μιας παράστασης κάνει αναγκαία σε πρώτο επίπεδο την εφαρμογή της βασικής θεατρικής σύμβασης της αμοιβαίας επίγνωσης ύπαρξης εκτελεστή και ακροατηρίου[38]. Από τη μια, οι δρώντες λειτουργούν ως διαμεσολαβητές με τις δυνάμεις του άρρητου κόσμου, ταυτιζόμενοι με το πρόσωπο το οποίο ενσαρκώνουν, οι δε θεατές βιώνουν μια πλήρη συνειδησιακή ταύτιση με την εκτυλισσόμενη δράση. Οι δρώντες δηλαδή έχουν τη δυνατότητα υπό συγκεκριμένες συνθήκες να βγουν έξω από τον εαυτό τους, να υποστασιοποιήσουν με το σώμα τους δυνάμεις που υπερβαίνουν τον χώρο και τον χρόνο και να επιστρέψουν πάλι στο σώμα τους ικανοποιώντας μια συλλογική ανάγκη της κοινότητας[39]. Στην ταύτιση αυτή συμβάλλει η εφαρμογή μιας άλλης θεατρικής σύμβασης, της ομοιογένειας των αναμονών και των προσδοκιών του κοινού. Στην περίπτωση των σπηλαίων η εν λόγω σύμβαση είχε απόλυτη ισχύ αφού το κοινό αποτελείτο πιθανότατα από τα μέλη της μικρής κοινότητας που μοιράζονταν κοινές συλλογικές κοσμοαντιλήψεις[40].

Επιπλέον, σημαντική θεατρική σύμβαση είναι και η συνειδητοποιημένη χρήση ενός χώρου ως σκηνή στην οποία θα συντελεστεί το σκηνικό θέαμα, η οποία εν προκειμένω ενσαρκώνεται από τον χώρο του σπηλαίου με τους διακοσμημένους τοίχους να λειτουργούν ως ο σκηνικός διάκοσμος[41]. Ταυτόχρονα, η όλη θεατρική παράσταση έχει στόχο να κωδικοποιήσει και να περάσει ένα συγκεκριμένο συλλογικό μήνυμα στη συνείδηση του κοινού που το παρακολουθεί ή να αναπαράγει ένα λυτρωτικό αποτέλεσμα για την κοινότητα[42], Στην περίπτωση των σπηλαίων η σύμβαση αυτή πληρούται ακριβώς μέσω των τελετών αφήγησης ιστοριών ή σαμανισμού οι οποίες περιγράφουν και αναπαριστούν τη φύση, τις δυνάμεις του υπερβατικού κόσμου και την προσπάθεια ελέγχου τους. Τα μη λεκτικά μέσα επικοινωνίας όπως περιγράφτηκαν παραπάνω ενισχύουν τη θεατρικότητα και υποβάλλουν αντιδράσεις εντυπωσιασμού με σκοπό την όσο πιο ζωντανή και πειστική οπτικοποίηση μιας κατάστασης ή έννοιας μέσω της δημιουργίας μιας «εικονικής πραγματικότητας»[43].

Τέλος, για την επιτυχή διάδραση μεταξύ δρώντων προσώπων και ακροατηρίου μέσω μιας ολοκληρωμένης και επιτυχούς απόδοσης των σπηλαιογραφιών και πρόσληψης των νοημάτων τους, απαραίτητη ήταν η αξιοποίηση του λεγόμενου εσωτερικού θεάτρου του ανθρώπινου εγκεφάλου, λειτουργία η οποία διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο σε κάθε μορφής πρόσληψης θεατρικής πράξης έως τις μέρες μας[44]. Έτσι χάρη στην εξέλιξη του ανθρώπινου εγκεφάλου[45], κατέστη δυνατή η πρόσληψη, η αποκωδικοποίηση και η αναπαράσταση των

---

[37] Grammatas 2012, 198.
[38] Pizzato 2019, 3; Grammatas 2012, 194.
[39] Grammatas 2012, 197-198.
[40] Grammatas 2012, 203.
[41] Grammatas 2012, 199.
[42] Grammatas 2012, 199-200.
[43] Grammatas 2012, 201.
[44] Pizzato 2013, 133; 2019, 10.
[45] Ο Pizzato (2019, 4-10) αναλύει διεξοδικά τις λειτουργίες και τα τμήματα του εγκεφάλου που σχετίζονται με το εσωτερικό θέατρο.

οπτικών και ακουστικών δεδομένων ή ερεθισμάτων με βάση προσωπικές ή συλλογικές γνώσεις και εμπειρίες, τα συναισθήματα, τη φαντασία, τα όνειρα και τη μίμηση αντιδράσεων διεγείροντας παρόμοιες συναισθηματικές και νοητικές καταστάσεις με απώτερο στόχο την ταύτιση των ατόμων και τη βαθύτερη μεταξύ τους διεπαφή και επικοινωνία[46]. Εν κατακλείδι, τα σπήλαια ήταν ο τόπος που φιλοξένησε την πρώτη θεατρική απόπειρα του ανθρώπου στη μορφή των σαμανικού τύπου ιεροτελεστιών και των σπηλαιογραφιών με βασικό χαρακτηριστικό τους την εσωτερικότητα του χώρου.

Με το πέρασμα στη Μεσολιθική και αργότερα στη Νεολιθική Εποχή παρατηρείται μια μετάβαση από τον εσωτερικό στον ανοιχτό θεατρικό χώρο[47], με παράλληλη διατήρηση κάποιων στοιχείων και πρακτικών που θυμίζουν αντίστοιχες των παλαιολιθικών ανθρώπων[48]. Αναλυτικότερα, από την περίοδο αυτή ξεκινούν να μαρτυρούνται σκόπιμες μνημειακές ή μη κατασκευές, οι οποίες λειτούργησαν πιθανότατα ως ο χώρος διεξαγωγής ιεροτελεστιών[49]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο αρχαιολογικός χώρος του Γκεμπεκλί Τεπέ (Göbekli Tepe), στον οποίο η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε στο φως κάποιους από τους 20 μεγαλιθικούς κύκλους που ανάγονται περίπου στο 9.000 ΠΚΕ, με περισσότερες από 200 στήλες[50]. Σε αυτές έχουν σμιλευτεί μορφές ζώων και ανθρώπων, ενώ τόσο η μεταφορά τους όσο και η τοποθέτησή τους προϋποθέτει συντονισμένη και ομαδική εργασία[51]. Δεν υπάρχουν ενδείξεις για μόνιμη ή μακροπρόθεσμη εγκατάσταση στον χώρο, ενώ η παρουσία μεγάλης ποσότητας ζωικών οστών υποδηλώνει τελετές που συνοδεύονταν από συμπόσια[52]. Επίρρωση του παραπάνω ισχυρισμού αποτελεί η ανακάλυψη μιας λίθινης κούπας που απεικονίζει ανθρώπους να χορεύουν με μια μορφή χελώνας ανάμεσα τους, πιθανότατα δρώντας υπό την επήρεια παραισθήσεων με σκοπό

[46] Pizzato 2013, 116, 123, 128, 130; 2019, 13-14, 34-35. Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο των Bruck *et al.* (2016, 1-9), όπου αναλύουν διεξοδικά πώς κειμενικές περιγραφές ή ενδείξεις συναισθηματικών καταστάσεων χαρακτήρων ενός λογοτεχνικού έργου μπορούν να διεγείρουν παρόμοιες ψυχολογικές καταστάσεις στον αναγνώστη. Στη διαδικασία αυτή τονίζουν πως σημαντικό ρόλο παίζουν οι προσωπικές εμπειρίες και γνώσεις του αναγνώστη ο οποίος μέσω μιας διαδικασίας προσομοίωσης συναισθημάτων κατανοεί εν τέλει βαθύτερα τον περιγραφόμενο χαρακτήρα και τις καταστάσεις που περιγράφονται έχοντας λάβει ώθηση η φαντασία του από τις ενδείξεις που εντοπίζονται στο κείμενο. Κατ' αναλογία, οι σπηλαιογραφίες θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως απαραίτητες ενδείξεις οι οποίες αξιοποιώντας τις συσσωρευμένες γνώσεις και εμπειρίες των ατόμων θα μπορούσαν –λειτουργώντας ως «πυξίδες»- να πυροδοτήσουν, να κατευθύνουν και να διευκολύνουν τη βίωση ανάλογων καταστάσεων ή βιωμάτων ιδωμένα πρώτα μέσα στο εσωτερικό θέατρο του εγκεφάλου.

[47] Pizzato 2019, 35.

[48] Pizzato 2019, 36.

[49] Ross 2009, 6.

[50] Το άρθρο των Dietrich *et al.* ( 2012, 674-695) περιλαμβάνει μια αναλυτική περιγραφή των ευρημάτων και των κτιρίων -μέχρι το έτος συγγραφής του άρθρου- με απεικονίσεις και εικόνες υψηλής ανάλυσης.

[51] Banning 2011, 622-623.

[52] Dietrich *et al.* 2012, 690.

την επικοινωνία με το υπερβατικό ζωικό πνεύμα σε ένα είδος *κοσμικού θεάτρου*[53].

Αντίστοιχη χρήση φαίνεται πως είχαν και οι λεγόμενοι «ναοί» της Μάλτας, ένα σύνολο κτιρίων διαφόρων περιόδων από το 3.600 έως το 2.500 ΠΚΕ, οι οποίοι περιλαμβάνουν και υπόγειους χώρους ταφής[54]. Φαίνεται πως δόθηκε αρκετή προσοχή στην κατασκευή τους, στην εκμετάλλευση στοιχείων της Φύσης, όπως ο ανατέλλων ήλιος[55], καθώς και στον εμπλουτισμό τους με βωμούς, κεραμεικά τέχνεργα ή ακόμη και λίθινες ανθρώπινες μορφές.[56] Επιπρόσθετα, οι επαναλήψεις των παραπάνω μοτίβων, καθώς και ίχνη φωτιάς που έχουν εντοπιστεί, μαρτυρούν ένα ιεροτελεστικό πλαίσιο λειτουργίας[57]. Σημαντικό ρόλο στις ιεροτελεστίες της Νεολιθικής Εποχής φαίνεται να είχαν επίσης κοσμημένα κρανία από τα οποία έχει αφαιρεθεί η σάρκα και τα οποία έχουν εντοπιστεί τόσο στο Γκεμπεκλί Τεπέ όσο και στην Ιεριχώ και στο Αΐν Γκαζάλ (Ain Ghazal) στη σημερινή Ιορδανία. Τα κρανία αυτά, που μάλλον ανήκαν σε σεβαστούς προγόνους, χρησιμοποιούνταν σε τελετές σαμανισμού που είχαν να κάνουν με τη ζωή, τον θάνατο και την αναγέννηση, υποστασιοποιώντας μια συνειδητή θεατρική αίσθηση του «βλέπω» και «βλέπομαι»[58].

Παράλληλα με τις παραπάνω κτιριακές κατασκευές τα σπίτια της νεολιθικής εποχής διατηρούν κάποια στοιχεία, τα οποία αντικατοπτρίζουν πρακτικές που ανάγονται στα σπήλαια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι κατοικίες που έχουν ανακαλυφθεί στο Τσαταλχογιούκ (Çatalhöyük) στη σημερινή Τουρκία, που χρονολογούνται μεταξύ 9.500 και 7.600 ΠΚΕ. Σε αυτές έχουν βρεθεί εντοιχισμένα κερασφόρα κρανία ζώων, γυναικείες μορφές, καθώς και τοιχογραφίες που απεικονίζουν χειροτυπίες, σκηνές κυνηγιού ή πτηνών κοντά σε ακέφαλους ανθρώπους[59]. Ίσως αυτά αποτελούν επιβίωση της πρόσληψης του τοίχου ως *μεμβράνης* που συνδέεται με το βασίλειο των νεκρών προγόνων[60]. Επιπλέον, κάτω από το πάτωμα κατοικιών των παραπάνω περιοχών έχει βρεθεί μεγάλος αριθμός σκελετών που θυμίζουν τις ταφές των νεκρών στην άκρη των βραχοσκεπών των παλαιολιθικών ανθρώπων. Όλα τα παραπάνω υποδεικνύουν πως ιεροτελεστίες που αφορούσαν και αναπαριστούσαν τις σχέσεις με τους νεκρούς σεβάσμιους προγόνους και τα ζωικά πνεύματα, συνέχιζαν να λαμβάνουν χώρα σε εσωτερικό χώρο, αυτή τη φορά εντός των κατοικιών[61].

Τέλος, τελετές που πραγματοποιούνταν στον χώρο της Εγγύς Ανατολής διέπονται εντονότερα από θεατρικά στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα, αιγυπτιακά τελετουργικά δρώμενα μαρτυρούνται ήδη από την περίοδο του Παλαιού

---

[53] Pizzato 2019, 35.
[54] Pizzato 2019, 37.
[55] Skeates 2008, 210.
[56] Pizzato 2019, 37.
[57] Pizzato 2019, 37; Skeates 2008, 214, 224; Ross 2009, 15.
[58] Pizzato 2019, 36.
[59] Pizzato 2019, 36.
[60] Pizzato 2019, 37.
[61] Pizzato 2019, 36. Η παραπάνω διαπίστωση ισχύει ως απόδειξη της άποψης πως η πνευματικότητα και οι κοσμοαντιλήψεις για το μεταφυσικό διαχεόταν σε ολόκληρο τον κόσμο των νεολιθικών ανθρώπων. Βλ. και Banning (2011, 625-629).

Βασιλείου, που παρουσιάζονταν ενώπιον κοινού μάχες μεταξύ θεών ή Φαραώ που ενσάρκωναν Θεούς και κατανικούσαν το Κακό[62]. Πάπυροι που έχουν σωθεί, υποδηλώνουν μια θεατρική δομή των δρωμένων, ενώ προσωπεία που ανακαλύφθηκαν, υποδεικνύουν τη χρήση τους για την ενσάρκωση διάφορων ρόλων[63]. Ταυτόχρονα, ευρήματα από την Ανατολία μαρτυρούν παρόμοια δρώμενα εντός ναών, όπου Χετταίοι αξιωματούχοι υποδύονταν τον ρόλο ζώων, κυνηγών και Θεών. Στο θέαμα περιλαμβανόταν ακόμη εικονικές μάχες, καθώς και λιτανεύσεις ιερών εικόνων[64]. Ανάλογο εντυπωσιακό παράδειγμα αποτελούν και οι *Ἱεροί Γάμοι*[65] των Σουμερίων βασιλέων με θεότητες που αντιπροσωπεύουν τη γονιμότητα και τη ζωή με θεατρικά μάλιστα δομικά χαρακτηριστικά όπως μονολόγους, διαλόγους και χορωδιακά ρεφραίν[66].

Συμπερασματικά, κατά τη Νεολιθική Εποχή συνεχίζονται οι θεατρικού τύπου ιεροπραξίες και πρακτικές που πρωτοεντοπίζονται στην Παλαιολιθική Εποχή, οι οποίες ικανοποιούν τους θεατρικούς κώδικες και τις θεατρικές συμβάσεις που αναλύθηκαν παραπάνω. Τελούνται σε έναν οριοθετημένο χώρο ο οποίος τώρα εκφράζεται και με συγκεκριμένα οικοδομήματα, προϋποθέτουν υπόδηση ρόλων από δρώντα πρόσωπα καθώς και την ύπαρξη κοινού. Επίσης, αξιοποίηση στοιχείων όπως η Φύση, η μουσική και ο χορός αλλά και εκ νέου αποτυπώσεις ζωικών μορφών στους τοίχους ή σε εκμαγεία συμβάλλουν περαιτέρω στη δημιουργία μιας θεατρικής ατμόσφαιρας και στην ενίσχυση του προβαλλόμενου θεάματος. Ενδιαφέρον ακόμη παρουσιάζουν οι θεατρικού τύπου ιεροτελεστίες στην Αίγυπτο και στη Σουμερία όπου μέσω αυτών αποδίδονται επαναληπτικά, συμβολικά και οπτικοποιημένα καταστάσεις, έννοιες και μηνύματα.

## Η έννοια της θεατρικότητας στην αρχαία Ελλάδα

Οι θεατρικού τύπου μαγικοθρησκευτικές τελετές της Προϊστορικής Εποχής, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, αποτελούν ένα σαφές δείγμα ύπαρξης και χρήσης της θεατρικότητας από διάφορους πολιτισμούς κατά τα πρώιμα στάδια εξέλιξης του ανθρώπου. Στην αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα, ωστόσο, και κυρίως στην Αθήνα, η θεατρικότητα συνιστά ένα πολυεπίπεδο και πολύπτυχο φαινόμενο που φτάνει σταδιακά να διέπει πολλές από τις εκφάνσεις και τις δομές της ανθρώπινης έκφρασης, οργάνωσης και λειτουργίας[67]. Κινητήριος μοχλός αυτής της εξέλιξης υπήρξε η άνθηση και η καλλιέργεια του προφορικού λόγου, ο οποίος χαρακτήριζε την αρχαία ελληνική κοινωνία εν γένει[68] και γίνεται το μέσο για τη ζωντανή αναπαράσταση εικόνων και ακουσμάτων ήδη από τα πρώτα αφηγηματικά έργα[69]. Από την αρχαϊκή εποχή, Έλληνες αοιδοί

---

[62] Pizzato 2019, 40.
[63] Pizzato 2019, 41.
[64] Pizzato 2019, 41.
[65] O Jacobsen (1963, 475) υποστηρίζει πως οι *Ἱεροί Γάμοι* πραγματοποιούνταν πιθανότατα με σκοπό τη σύνδεση της σημαντικής Θεάς της γονιμότητας με την κοινότητα μέσω των δεσμών του γάμου.
[66] Pizzato 2019, 41.
[67]Χανιώτης 2009, 35.
[68] Wiles 2009, 288-289.
[69] Segal 1996, 436, 439, 449; Baldry 2010, 32.

προσπάθησαν να συμπυκνώσουν στις αφηγήσεις τους όψεις και εμπειρίες του κόσμου και των ανθρώπων του[70]. Έτσι, ο Όμηρος βάζει τους ήρωες του να περιγράφουν με παραστατικότητα ακουστικές και οπτικές λεπτομέρειες γεγονότων, καταστάσεων ή προσώπων που γίνονται αντικείμενο θέασης από άλλους, ενεργοποιώντας έτσι τα αντίστοιχα αισθητηριακά όργανα του ακροατηρίου του[71]. Η περιγραφή αντιπροσωπευτικών εντυπωσιακών θεαμάτων της εποχής τους αποτελεί κοινό μοτίβο τόσο στον Όμηρο και τον Ησίοδο όσο και στις Ωδές εκπροσώπων της λυρικής ποίησης, όπως ο Βακχυλίδης και ο Πίνδαρος ή ακόμη και σε Ομηρικούς Ύμνους, όπως ο Ύμνος στον Απόλλωνα[72]. Όλα τα παραπάνω θεωρούν δεδομένη την ύπαρξη κάποιου ακροατηρίου, το οποίο δεχόταν τον επιτηδευμένο εκφερόμενο λόγο και αντιδρούσε ανάλογα, ως αποτέλεσμα της ακουστικής δύναμης της ποίησης[73]. Επιπλέον, οι θρησκευτικές εορτές εμπλουτίζονταν με θεατρικά στοιχεία που υπογράμμιζαν συμβολισμούς όπως για παράδειγμα ο *ἱερός γάμος* ανάμεσα στην σύζυγο του *ἄρχοντος βασιλέως* και τον Διόνυσο κατά τον εορτασμό των *Ἀνθεστηρίων* ή η μεταμφίεση θνητών σε Θεούς στις διάφορες τελετές όπως στα *Ἀνδάνια* ή και στα *Ἐλευσίνια* μυστήρια, που μάλλον περιλάμβαναν κάποιας μορφής δρώμενα[74]. Έχοντας συνείδηση της δύναμης της θεατρικότητας και τη συχνή έστω και πρώιμη εφαρμογή της στη ζωή των Αθηναίων, πολιτικοί όπως ο Σόλων και ο Πεισίστρατος μετήλθαν θεατρικών μέσων. εν είδει παραστάσεων, για να επιτύχουν τους σκοπούς τους[75]. Επομένως, κατά την αρχαϊκή εποχή η θεατρικότητα εκφράζεται κυρίως μέσα από την επική και λυρική ποίηση, οι εκπρόσωποι της οποίας, χειριζόμενοι επιδέξια τον προφορικό λόγο και λοιπά θεατρικά στοιχεία, όπως η συνοδεία μουσικής, αφηγούνταν μπροστά σε ένα ακροατήριο ιστορίες ή γεγονότα της εποχής τους. Οι αφηγήσεις αυτές έβριθαν θεαματικών λεκτικών εικόνων τις οποίες το κοινό τις αναπαριστούσε στο μυαλό του, κάνοντας χρήση του εσωτερικού θεάτρου του. Παράλληλα, η θεατρικότητα κέρδιζε σταδιακά έδαφος στην καθημερινότητα των Ελλήνων και ειδικότερα των Αθηναίων, καθώς εντοπίζονται θεατρικά στοιχεία στις θρησκευτικές τελετές και στην πολιτική υπό την ευρεία έννοια, με τους συμμετέχοντες να μιμούνται θεούς με τη χρήση μεταμφίεσης.

Με την ευρεία ανάπτυξη της δραματουργίας και την εμφάνιση του σοφιστικού κινήματος[76], κυρίως μετά το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα ΠΚΕ, η καλλιέργεια του προφορικού λόγου και της γενικότερης θεατρικής συμπεριφοράς που τον

---

[70] Segal 1996, 424.

[71] Segal 1996, 426-427, 444.

[72] Στον Segal (1996, 430-432, 434, 443) αναφέρεται πως πρόκειται τις περισσότερες φορές για περιγραφή σκηνών που εδείκνυντο για την επιδεικτική μεγαλοπρέπειά τους και μπορούσαν να λειτουργήσουν ως θέαμα προκαλώντας ρίγη ενθουσιασμού ή συγκίνησης όπως σκηνές προετοιμασίας εκστρατείας, νίκες αθλητών σε πανελλήνιους αγώνες, παρουσία ιδανικού βασιλιά, πάνδημες εορτές να αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.

[73] Segal 1996, 444-446.

[74] Χανιώτης 2009, 34; Segal 1996, 435.

[75] Χανιώτης 2009, 35-36.

[76] Segal 1996, 447.

συνοδεύει περνά σε ανώτερο επίπεδο[77]. Καταρχάς, οι παραστάσεις τραγωδιών είναι αγώνες στους οποίους στεφανώνεται αυτός ο οποίος, μεταξύ άλλων, με το «πολυμεσικό» θέαμα που θα παρουσιάσει, θα συγκινήσει, θα εντυπωσιάσει και θα κερδίσει περισσότερο τους κριτές και το κοινό, γνωρίζοντας την καταλυτική επίδραση που ασκεί η θέαση και οι παράμετροί της στους θεατές[78]. Ο προφορικός λόγος, δηλαδή, με την ένταση, τις αμφισημίες και τις εικόνες που δημιουργεί μαζί με τα υπόλοιπα μη λεκτικά μέσα[79] γίνεται το βασικό μέσο πειθούς μεταξύ των πρωταγωνιστών και κατ' επέκταση μεταξύ του ποιητή και του ακροατηρίου στην προσπάθειά του να διαβιβάσει τα μηνύματα που θέλει και να επικρατήσει[80]. Ταυτόχρονα οι θρησκευτικές εορτές, στο πλαίσιο των οποίων τελούνταν οι δραματικοί αγώνες, ήταν αφορμές συγκέντρωσης ενός πολύ μεγάλου μέρους των Αθηναίων πολιτών και όχι μόνο[81]. Σε αυτές οι Αθηναίοι είχαν τη δυνατότητα άλλοτε από τη θέση του θεατή και άλλοτε από τη θέση του συμμετέχοντα να παρακολουθήσουν ή να συμμετάσχουν ενεργά στα δρώμενα[82]. Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω ήταν σταδιακά να διαμορφωθεί μια θεατρική κουλτούρα και νοοτροπία στην Αθήνα η οποία διαχεόταν και επηρέαζε ένα μεγάλο μέρος της δημόσιας ζωής των Αθηναίων[83].

Με άλλα λόγια, οι Αθηναίοι τον 5ο ΠΚΕ αιώνα προσδοκούσαν όλο και πιο περίτεχνα θεάματα με θεατρικά στοιχεία τόσο στο θέατρο όσο και σε τομείς που δεν είχαν να κάνουν αποκλειστικά με αυτό αλλά μοιράζονταν κάποια κοινά στοιχεία μαζί του και κυρίως την παρουσία κοινού σε έναν συγκεκριμένο χώρο και την αγωνιστική προσπάθεια ατόμων για «νίκη».[84] Αυτή η θεατροκρατία στον δημόσιο βίο των Αθηναίων επισημαίνεται και κατακρίνεται και από αρχαίους συγγραφείς και φιλοσόφους, όπως ο Θουκυδίδης και ο Πλάτωνας[85]. Απόρροια της θεατρικής αυτής νοοτροπίας ήταν η παρουσία έντονης θεατρικότητας στα πολιτικά θεάματα και κυρίως στην Εκκλησία του Δήμου, τη Βουλή και τα Δικαστήρια, επηρεάζοντας παράλληλα και άλλες δομές της πόλεως, όπως θρησκευτικές γιορτές, ιεροτελεστίες και κοινωνικά στερεότυπα[86].

Ξεκινώντας από το τελευταίο, η υποδειγματική αξιοποίηση θεατρικών τεχνικών, συμβάσεων και μοτίβων χρησιμοποιήθηκε από τους δραματουργούς για την επιβεβαίωση αλλά και πραγμάτευση παραδοσιακών κοινωνικών στερεοτύπων και πολιτιστικών προκαταλήψεων.[87] Έτσι, στην τραγωδία ήταν

---

[77] Baldry 2010, 32.

[78] Segal 1996, 434, 436, 445, 469-470.

[79] Ο Segal (1996, 458) εντάσσει στα παραπάνω στοιχεία όπως για παράδειγμα η μουσική, η εκφραστικότητα του σώματος, η φωνή του υποκριτή, η αμφίεσή του, όλα εξαιρετικά μελετημένα.

[80] Segal 1996, 455, 457, 458.

[81] Segal 1996, 443; Χουρμουζιάδης 1999, 4-5.

[82] Segal 1996, 451, 466.

[83] Chaniotis 1997, 220; Cartledge 1997, 3; Segal 1996, 448; Baldry 2010, 34.

[84] Chaniotis 1997, 220, 223.

[85] Βλ. Θουκυδίδης 3,38,4 – 3,38,5 όπου ονομάζει χαρακτηριστικά τους Αθηναίους *θεατές των λόγων*.

[86] Goldhill 1997, 54.

[87] Cartledge 1997, 30; Χουρμουζιάδης 1999, 6.

συνήθης τακτική η επιβεβαίωση της ταυτότητας και των αντιλήψεων που είχε η ίδια η κοινότητα για τον Εαυτό της μέσω της αναπαράστασης ενός αντίθετου κατ' αντίστιξη *Άλλου*, το οποίο συνήθως ενσάρκωνε το ξένο, το κατώτερο και το αλλότριο.[88] Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιας αρνητικής αναλογικής παρουσίασης ήταν τα δίπολα Έλληνες/Βάρβαροι, Αθηναίοι/μη Αθηναίοι και Άνδρες/Γυναίκες.[89]

Σχετικά όμως με τις γυναίκες εγείρεται ένα ενδιαφέρον παράδοξο. Ενώ στο πλαίσιο της δημοκρατικής Αθήνας οι Αθηναίες τελούσαν– πλην ελαχίστων θρησκευτικών εξαιρέσεων[90]- σε καθεστώς αποκλεισμού από τη δημόσια ζωή[91], παρουσιάζονται με μεγάλη συχνότητα στις τραγωδίες και μάλιστα σε πρωταγωνιστικούς ρόλους[92]. Ωστόσο, οι ρόλοι αυτοί εκτελούνται από άνδρες που απευθύνονται σε Αθηναίους άρρενες πολίτες μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας[93]. Έτσι οι γυναίκες παρουσιάζονται γενικά ως συναισθηματικά ασταθείς, ευερέθιστες, δόλιες, με ροπή προς τα βίαια πάθη και τις απολαύσεις, καθώς και γενικά πιο αδύναμες από τους άντρες σε επίπεδο επιβολής της λογικής και εφαρμογής αυτοελέγχου[94]. Ακόμη, μέσω της χρήσης της θεατρικότητας επί σκηνής, όπως με τη χρήση του σώματος, με τη σκηνογραφία με τους άμεσους και έμμεσους συμβολισμούς της[95], με τη συμβολή των γυναικείων προσώπων στην εξέλιξη και χειραγώγηση της πλοκής και με την αμιγώς θεατρική μίμηση σε συνδυασμό με τα θεατρικά τεχνάσματα και μοτίβα της αντιστροφής ρόλων, της εξαπάτησης, της ψευδαίσθησης και της μεταμφίεσης, αναπαριστούν αποφευκτέες για τους άνδρες συμπεριφορές[96]. Τονίζεται με άλλα λόγια πως κάθε φορά που οι άνδρες θηλυπρεπίζουν στους κώδικες συμπεριφοράς και σκέψης ή παραβιάζουν τους κοινωνικά οριοθετημένους χώρους και ρόλους επίκειται καταστροφή για αυτούς[97]. Έτσι, σε ένα πρώτο επίπεδο ανάλυσης οι γυναίκες αποκτούν τον ρόλο του ριζοσπαστικού *Άλλου*, ενός αντιπροτύπου, του οποίου οι τρόποι πρέπει να αποφεύγονται, επιβεβαιώνοντας την ανδρική ταυτότητα[98]. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης οι γυναικείοι χαρακτήρες αντλώντας από τις γυναικείες ιδιαιτερότητες, όπως θεατρικά παρουσιάζονται στα έργα, προβάλλουν έναν εν δυνάμει διαφορετικό τρόπο θέασης και κατανόησης των πραγμάτων που μπορεί να οδηγήσει τον ανδρικό *Εαυτό* σε μια πιο διεξοδική, ανανεωμένη και πολύπλευρη *ἀναγνώριση*

[88] Hall 1997, 93, 95.

[89] Hall 1997, 93.

[90] Cartledge 1997, 40; Wiles 2009, 143-144.

[91] Cartledge 1997, 39; Wiles 2009, 131-134.

[92] Wiles 2009, 127; Zeitlin 1985, 65.

[93] Wiles 2009, 127; Zeitlin 1985, 64, 66.

[94] Zeitlin 1985, 65.

[95] Η Zeitlin (1985, 72) τονίζει πως ο *οἶκος* θεωρούταν ο κατεξοχήν χώρος για τις αποκλεισμένες από τη δημόσια ζωή γυναίκες, ενώ ο εξωτερικός χώρος της *πόλεως* για τους άνδρες.

[96] Zeitlin 1985, 69-80.

[97] Zeitlin 1985, 71, 73, 77, 78.

[98] Zeitlin 1985, 66.

του ίδιου και του κόσμου στον οποίο ζει, ωφέλιμη για τον ίδιο και την κοινότητα εν γένει[99].

Η θεατρικότητα, όμως, εφαρμόστηκε και στον χώρο της ιεροτελεστίας, με την τελετουργία του καθαρμού μέσω της εκδίωξης του λεγόμενου *φαρμακού* να αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Γενικά, οι τελετουργίες καθαρμού αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος στη συλλογική ζωή μιας κοινότητας, καθώς μέσω αυτών θεωρείτο πως απομακρυνόταν από το σύνολο ή από το άτομο ο,τιδήποτε το μιασμένο, το ακάθαρτο και το αχρείο, επαναφέροντας το άτομο ή την κοινότητα σε μια εκ νέου ανεκτή, καθαρή και ανώτερη κατάσταση[100]. Η ελληνική τελετουργική εκδίωξη του *φαρμακού*, όμως, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς στο επίκεντρο βρίσκεται η αποπομπή ή ακόμη και θανάτωση ενός ζωντανού ανθρώπινου μέλους της κοινωνίας προς όφελος του συνόλου, με την αποσόβηση επαπειλούμενων κακών[101]. Οι πηγές για την εφαρμογή μιας τέτοιας πρακτικής προέρχονται τόσο από τον μύθο όσο και από αρχαίους και βυζαντινούς συγγραφείς, ενώ μαρτυρούνται για μια σειρά από ελληνικές πόλεις με συχνότητα τέλεσης της πρακτικής αυτής άλλοτε περιοδικά και άλλοτε σε έκτακτες περιπτώσεις[102]. Στην περίπτωση της Αθήνας η τελετή εκδίωξης του *φαρμακού* συνέβαινε κατά την εορτή των *Θαργηλίων*[103], μια σημαντική εορτή προς τιμή του Απόλλωνος[104]. Η όλη δομή της, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, καθώς και η λογική που κρύβεται από πίσω, αντανακλούν την έντονη θεατρικότητα της.

Αρχικά, η επιλογή των προσώπων που θα λειτουργούσαν ως *φαρμακός* γινόταν πάντα από άτομα τα οποία είτε λόγω των επιλογών τους, είτε λόγω φυσικών λόγων και περιστάσεων βρίσκονταν στο περιθώριο της κοινωνίας, όπως σκλάβοι, εγκληματίες ή ακόμη φτωχοί και άσχημοι άνθρωποι[105]. Η παραπάνω επιλογή δηλώνει πιθανότατα την αντίληψη των Ελλήνων πως κοινωνικά περιθωριοποιημένοι και ασήμαντοι ή με φυσικά ελαττώματα άνθρωποι μπορούσαν να φέρουν πιο εύκολα κάποιο μίασμα και γενικά θεωρούνταν πιο ακάθαρτοι, αποτελώντας κατ' επέκταση πιο ανώδυνη και ταιριαστή με τα γενικότερα πιστεύω επιλογή. Επιπρόσθετα, σε όλες τις περιπτώσεις αναφέρεται πως ο *φαρμακός* πριν την εκδίωξή του σιτιζόταν επαρκώς για ένα διάστημα με έξοδα της πόλης και πως τον έντυναν με ωραία ενδύματα[106]. Αυτό συμβολίζει την πρόθεση της πόλεως να θυσιάσει ένα μέλος της, που θα φαίνεται εξέχον και σημαντικό και που θα έχει έλθει σε επαφή με την πόλη, την οποία εν τέλει θα εξαγνίσει, απηχώντας ίσως τις αντίστοιχες μυθικές ιστορίες περί *φαρμακών* και

[99] Zeitlin 1985, 80-81.
[100] Burkert 2015, 175-176.
[101] Burkert 2015, 189; Bremmer 1983, 302.
[102] Bremmer 1983, 300-303.
[103] Τα *Θαργήλια* ήταν εορτή του Απόλλωνος και της Αρτέμιδος, η οποία λάμβανε χώρα στην Αθήνα κατά τον μήνα *Θαργηλίωνα*, τον ενδέκατο μήνα του Αθηναϊκού έτους (σε σημερινά δεδομένα, μέσα Μαΐου-μέσα Ιουνίου). Βλ. Σταματάκος (1994, 443).
[104] Bremmer 1983, 301; Burkert 2015, 189.
[105] Bremmer 1983, 304-305.
[106] Bremmer 1983, 305; Burkert 2015, 190.

*καθαρμάτων* όπου συνήθως θυσιάζονταν σημαίνοντα πρόσωπα[107]. Ακόμη, σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές οι *φαρμακοί* σε μερικές πόλεις κατά την τελετή δέρνονταν με σκίλλες (σκιλλοκρέμμυδα) ή στολίζονταν με σύκα[108]. Τα παραπάνω φυτά και δέντρα συνοδεύονταν από αρνητικές μυθικές και ιστορικές συνυποδηλώσεις, καθώς θεωρούνταν άχρηστα και μη παραγωγικά.[109] Συνεπώς, τα συγκεκριμένα φυτά χρησιμοποιούνταν για να επιτείνουν την εικόνα της περιθωριοποίησης, της αχρηστίας και τελικά της αναγκαιότητας για απομάκρυνση των *καθαρμάτων* από το κοινωνικό σύνολο[110].

Όσον αφορά στην πομπή, ξεκινούσε από το κέντρο της πόλης που αποτελούσε συνειρμικά την καρδιά της κοινότητας[111]. Με τη συνοδεία μουσικής από αυλό που αύξανε την προσδοκία, όλα τα μέλη συνόδευαν τον *φαρμακό* στην έξοδο ως συμμετέχον κοινό, η οποία πιθανώς γινόταν μέσω μιας συγκεκριμένης πύλης ανάλογα με τη διάταξη και τη χρήση των πυλών της πόλης[112]. Στη συνέχεια, ακολουθούσε μια κυκλική πορεία γύρω από τα τείχη, ούτως ώστε ο φαρμακός να έλθει σε επαφή με όσον το δυνατόν περισσότερα σημεία της πόλεως που θα εξάγνιζε. Στο τέλος, εκσφενδόνιζαν συλλήβδην πέτρες εναντίον του και ποτέ δεν γυρνούσαν να τον κοιτάξουν, αναπαριστώντας με θεατρικό τρόπο την απομάκρυνση του κακού και την κατάργηση οποιουδήποτε δεσμού μαζί του, ο οποίος ενσάρκωνε την ανθρώπινη ενσάρκωση του κακού αλλά και τον ρόλο του λυτρωτή της κοινότητας[113]. Η συμμετοχή όλων καθώς και η εκδίωξή του από τα σύνορα της πόλης έπαιζε σημαντικό ρόλο για τη συνοχή της κοινότητας και την οριοθέτηση του εσωτερικού καθαρού πια χώρου σε μια κρίσιμη για την πόλη εποχή, όπου ξεκινούσε η καινούργια χρονιά για τις σοδειές[114].

Συμπερασματικά, η ιεροτελεστία καθαρμού της πόλεως με την αποπομπή του *φαρμακού* περιείχε στοιχεία που θα την χαρακτήριζαν θεατρικού τύπου τελετή. Σε αυτήν όλες οι εσωτερικά αποκρυσταλλωμένες ιδέες συμμετεχόντων για το κακό και τη λυτρωτική θυσία ενός μέλους προβάλλονταν και υποστασιοποιούνταν σε μια επιδεικτική και συμβολική, μαγικοθρησκευτική πομπή, σε μορφή δρώμενου, όπου κυρίαρχο ρόλο είχε ο υποψήφιος προς θυσία και το συμμετέχον κοινό, που προσδοκούσε τη λύτρωσή του μέσω ενός δοκιμασμένου σεναρίου.

Η θεατρικότητα, όμως, επηρέασε και αμιγώς θρησκευτικές δομές κυρίως με την προσθήκη γεγονότων τα οποία ήταν μεν ενταγμένα στο πλαίσιο μιας θρησκευτικής εορτής αλλά είχαν ελάχιστη θρησκευτική αξία[115]. Για παράδειγμα, στο πλαίσιο της τέλεσης των Μεγάλων Διονυσίων με πάνδημη συμμετοχή του κοινού αλλά και ξένων δινόταν η δυνατότητα στην πόλη να κάνει μια επίδειξη

---

107 Bremmer 1983, 307; Burkert 2015, 190.
108 Bremmer 1983, 308-312.
109 Bremmer 1983, 311-312.
110 Bremmer 1983, 313.
111 Bremmer 1983, 313.
112 Bremmer 1983, 314.
113 Bremmer 1983, 315.
114 Bremmer 1983, 319; Burkert 2015, 134, 176, 190-191.
115 Blume 1986, 33.

του μεγαλείου της και της ιδιαιτερότητας της[116]. Συγκεκριμένα, πριν από την έναρξη των δραματικών αγώνων τιμούσαν άξιους πολίτες στεφανώνοντάς τους, χάριζαν στους γιους των πολιτών που είχαν χάσει τη ζωή τους στο πεδίο της μάχης μια πανοπλία, ενώ ακόμη παρουσίαζαν στην ορχήστρα τα ετήσια πλεονάσματα των συμμαχικών εισφορών σε τάλαντα[117]. Έτσι, τονιζόταν υπαινικτικά η υπεροχή της πόλης, προβαλλόταν η κοινωνική της πρόνοια, δικαιολογούνταν οι εισφορές των συμμάχων με τη μεγαλοπρέπεια που επιδεικνυόταν, ανυψωνόταν το ηθικό και η υπερηφάνεια των Αθηναίων πολιτών και όλα αυτά μέσα από συμβολισμούς μπροστά σε ένα τεράστιο και ετερογενές κοινό, μετατρέποντας την ίδια την πόλη σε θέαμα[118].

Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε, το μεγαλύτερο θέατρο παιζόταν στην Εκκλησία του Δήμου, στη Βουλή και στα Δικαστήρια[119]. Οι θεσμοί αυτοί μοιράζονται κάποια κοινά χαρακτηριστικά με το θέατρο. Αρχικά, προϋποθέτουν ή ελκύουν μεγάλο αριθμό πολιτών, που λειτουργούν ως κοινό, οι οποίοι παρακολουθούν τους ρήτορες που προσπαθούν να πείσουν για την ισχύ των θέσεων που υποστηρίζουν από το βήμα που προσομοιάζει στη θεατρική σκηνή[120]. Καθώς όμως η απόφαση του κοινού είναι αυτή που θα αναδείξει το τελικό αποτέλεσμα, οι αντικρουόμενες πλευρές διαγωνίζονται μεταξύ τους για να κερδίσουν το κοινό, πρακτική που θυμίζει τον αγώνα λόγων μεταξύ των προσώπων ενός δράματος[121]. Σε αυτή την προσπάθεια υιοθετούν πολλά λεκτικά και μη λεκτικά σχήματα και μέσα επικοινωνίας και πειθούς όπως τον επιτηδευμένο προφορικό λόγο ή συγκεκριμένες κινήσεις του σώματος, όπως εξάγεται από τις περιγραφές πολιτικών λόγων στον Θουκυδίδη ή από σωζόμενους δικανικούς λόγους ή από τις συμβουλές του Αριστοτέλη στη *Ρητορική* του ή ακόμη από αριστοφάνειες στηλιτεύσεις δικών[122]. Ακόμη, η υιοθέτηση πολλών λέξεων δικανικής ορολογίας, περιγραφές δικών ή χρησιμοποίηση ρητορικών δομών τύπου επιχειρήματος και αντεπιχειρήματος σε τραγωδίες αποδεικνύουν την αντίληψη των Αθηναίων για τη θεατρικότητα των πραγματικά διεξαγόμενων δικών και δημόσιων αντιπαραθέσεων καθώς και την υπονοούμενη αναλογική και διαλεκτική τους σχέση.[123] Ενδιαφέρον ακόμη παρουσιάζουν οι ομοιότητες στις συνθήκες που επικρατούσαν στις συνελεύσεις του λαού και στις θεατρικές συγκεντρώσεις. Και στις δύο περιπτώσεις μαρτυρείται θόρυβος ή αποδοκιμασίες του κοινού σε περίπτωση που αντιδρούσε με τα παρουσιαζόμενα, εμπόδιο που έπρεπε τόσο ο υποκριτής όσο και ο εκάστοτε ρήτορας να ξεπεράσει τόσο φωνητικά όσο και ψυχολογικά[124]. Τέλος, η θεατρικότητα στην τραγωδία βασίζεται εν πολλοίς στα προβλήματα που δημιουργούνται από την αντίφαση ανάμεσα στο *φαίνεσθαι* και

---

116 Χουρμουζιάδης 1999, 6; Blume 1986, 33.
117 Blume 1986, 33; Baldry 2010, 45; Segal 1996, 464.
118 Meier 1997, 81-82; Segal 1996, 464; Wiles 2009, 104-105.
119 Chaniotis 1997, 220.
120 Hall 1995, 41; Goldhill 1997, 54.
121 Hall 1995, 39.
122 Hall 1995, 39-40; Segal 1996, 467; Rehm 2017, 4.
123 Hall 1995, 40; Rehm 2017, 5, 73-74.
124 Hall 1995, 43-44.

στο *εἶναι*[125]. Με τον ίδιο τρόπο, στις λαϊκές συνελεύσεις και ιδίως στα δικαστήρια κερδίζει πολλές φορές η πιο ευλογοφανής και αληθοφανής πρόταση ή τεκμηρίωση και όχι απαραίτητα η πιο αληθινή και αξιόπιστη, ανάλογα με τον τρόπο που έχει παρουσιαστεί από τον ρήτορα[126].

Συνοψίζοντας, αν εξεταστούν οι διαθέσιμες πηγές για τις πολιτικές συνελεύσεις και τις δίκες στην κλασική Αθήνα, εντοπίζονται αναλογίες με την παράσταση του αρχαίου δράματος σε επίπεδο θεατρικής συμπεριφοράς με στόχο την επίτευξη συγκεκριμένου αποτελέσματος. Πολλές φορές τα κτίρια τα οποία φιλοξενούσαν τις πολιτικές συνελεύσεις και τις δίκες λειτουργούσαν ως πλαίσιο της θεατρικής συμπεριφοράς εν είδει «σκηνικού», ή κατάλληλα διαμορφωμένου χώρου που ενίσχυε τους συνειρμούς θεατρικότητας στους συμμετέχοντες. Τα κτίρια αυτά βρίσκονταν κυρίως στην Αγορά της Αθήνας όπου μαζί με άλλα κτίρια και μνημεία με συμβολική σημασία είχαν σημαντικό ρόλο στην οργάνωση και νοηματοδότηση του δημοσίου χώρου της Αγοράς.

Σε επίπεδο ορισμού, η Αγορά θεωρείται κατεξοχήν δημόσιος χώρος συνάθροισης των κατοίκων μιας πόλεως, εμπλουτισμένος με κτίρια όπου ασκούνται όλες οι εμπορικές και διοικητικές δραστηριότητες παράλληλα με κάθε λογής συζητήσεις[127]. Χαρακτηρίζεται από διάφορες οικοδομικές φάσεις, καθώς νέα κτίρια προστίθενται καταλαμβάνοντας ενίοτε τη θέση παλαιών οικοδομημάτων[128]. Σε κάθε περίοδο, όμως, κυριαρχούν κτίρια που έχουν αμιγώς πολιτική ή διοικητική χρήση, καθώς και μνημεία με ιδιαίτερο συμβολικό κεφάλαιο για την πόλη, επενδυμένα και τα δύο με μια άλλοτε πρόδηλη και άλλοτε υποσυνείδητη θεατρικότητα. Μέσω αυτών εκδηλώνεται η έννοια της θεατρικότητας στην Αρχιτεκτονική, καθώς σκοπός τους είναι η καθοδήγηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, η πρόκληση συγκεκριμένων σκόπιμων αντιδράσεων και αισθημάτων στο κοινό, επιτελώντας μαζί με την πρακτική και μια συμβολική λειτουργία που μπορεί να έχει διάρκεια στον χρόνο[129].

Πιο συγκεκριμένα, το Βουλευτήριο (τόσο το παλαιό πιόσχημο (Π) όσο και το νέο πεταλοειδές), αλλά και ο χώρος που έχει ταυτιστεί με τα Δικαστήρια, χαρακτηρίζονται για τη θεατρικότητα της κατασκευής τους. Για παράδειγμα στο βουλευτήριο οι σειρές των καθισμάτων έχουν τοποθετηθεί με τέτοιον τρόπο γύρω από το βήμα του ομιλητή που θυμίζει τα εδώλια των θεατών στο θέατρο[130]. Η ίδια διάταξη πρέπει να υπήρχε και στα δικαστήρια, όπου οι δικαστές κάθονταν σε σειρές παρακολουθώντας τη «δραματική» παράσταση των ρητόρων[131]. Η ιδιαίτερη αυτή δόμησή τους δεν μπορεί φυσικά να είναι άσχετη με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω σχετικά με τη θεατρική κουλτούρα που επικρατούσε στην Αθήνα από το πέρασμα στην κλασική εποχή.

---

125 Segal 1996, 441.
126 Hall 1995, 49-50.
127 Lang 1978, 5, 10-11.
128 Mc Camp 2013, 4.
129 Troshkina 2015, 157, 159, 160.
130 Rehm 2017, 4.
131 Hall 1995, 42.

Παράλληλα, υπήρχαν κατασκευές οι οποίες διακρίνονταν για τον ισχυρό συμβολισμό τους, αποπνέοντας μια έντονη αφηγηματικότητα. Ίσως η πιο σημαντική ήταν ο ανδριάντας του Αρμόδιου και του Αριστογείτονος, των δύο τυραννοκτόνων. Αν και η δολοφονία που διέπραξαν είχε προσωπικά κίνητρα, η Αθηναϊκή δημοκρατία την εκμεταλλεύτηκε για να υποστηρίξει το αντιτυραννικό και συγχρόνως φιλοδημοκρατικό αφήγημά της, στήνοντας τον ανδριάντα των δύο ανδρών σε σχήμα αιχμής δόρατος στην αρχή της Αθηναϊκής αγοράς[132]. Παράλληλη συμβολική αξία είχε και το μνημείο των Επώνυμων Ηρώων, ένα ψηλό επίμηκες βάθρο με τους ανδριάντες των επώνυμων ηρώων κάθε φυλής[133]. Λειτουργούσε ως χώρος ανακοινώσεων στράτευσης, προτάσεων νόμων και τιμητικών διακρίσεων[134]. Από τη μια συνδέεται υπαινικτικά με την αρχή της δημοκρατίας, αφού ο Κλεισθένης ήταν ο εισηγητής των 10 φυλών, και από την άλλη υπογράμμιζε τη σημασία της δημοκρατικής φυλετικής πολιτικής δομής, καθώς και τη συνεχή προστασία των Επώνυμων Ηρώων[135]. Είχαν ισχυρό συμβολικό κεφάλαιο, καθώς αναπαριστούσαν την ένωση του ιστορικού δημοκρατικού παρόντος με το άχρονο παρελθόν, την πρακτική της εξουσίας με τους μύθους του απώτατου παρελθόντος[136]. Επίσης, ένα ακόμη σημαντικό μνημείο που ασκούσε έμμεσα τη λειτουργία της επίδειξης και της διπλωματίας ήταν η Ποικίλη Στοά. Συγκεκριμένα, η τοποθέτηση σπουδαίων έργων τέχνης σαν σε μουσείο και η αναπαράσταση μυθικών και ιστορικών πολεμικών επιτευγμάτων της Αθήνας, όπως η νίκη στη μάχη του Μαραθώνα, η νίκη επί των Σπαρτιατών στην Οινόη ή η άλωση της Τροίας[137], είχαν ξεκάθαρο πολιτικό και πνευματικό συμβολισμό ως δηλωτικό υπερηφάνειας για τους Αθηναίους[138]. Σε ένα παράλληλο επίπεδο, χάρη στον συνδυασμό δωρικών και ιωνικών στοιχείων[139], έπαιζε έναν διπλωματικό ρόλο, υιοθετώντας στοιχεία που θα έκαναν πιθανώς τους συμμάχους να αισθανθούν πιο οικεία, πιο σημαντικοί. Επιγραμματικά, η θεατρικότητα στην αρχαία Αθήνα εκφράστηκε και στον χώρο της Αγοράς με την κατασκευή κτιρίων και μνημείων που είτε πλαισίωναν και ενίσχυαν κοινωνικές νόρμες, είτε υποστασιοποιούσαν σύμβολα και ζωτικές ιστορίες για την πολιτική και κοινωνική προβολή, συνοχή και ισχύ της Αθήνας.

**Συμπεράσματα**

Συνοψίζοντας όλα όσα ελέχθησαν παραπάνω, εύλογα συνάγεται το συμπέρασμα πως η θεατρικότητα είναι μια έννοια πολυδιάστατη και εγγενής της ανθρώπινης φύσης. Πράγματι τα πρώτα δείγματα μιας πρώιμης θεατρικότητας εντοπίζονται στην Προϊστορία και συγκεκριμένα στην Παλαιολιθική Εποχή. Οι άνθρωποι της συγκεκριμένης περιόδου απέδωσαν σε τοιχώματα γνώριμες τους σκηνές, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν ως θεατρική

[132] Cartledge 1997, 33; 2004, 147.
[133] Mc Camp 2013, 16.
[134] Mc Camp 2013, 16.
[135] Shear 1970, 145.
[136] Shear 1970, 145-146.
[137] Θερμού 2013.
[138] Bollansee 1991, 91.
[139] Θερμού 2013.

σκηνή στα δρώμενα σαμανισμού που είχαν σκοπό την επικοινωνία και τον έλεγχο δυνάμεων που πίστευαν πως όριζαν τον κόσμο τους. Οι σπηλαιογραφίες, τα μαγικά αντικείμενα, οι εκστατικές κινήσεις των δρώντων και οι διάφοροι παραγόμενοι ήχοι ενίσχυαν τη θεατρικότητα των τελετών, συμβάλλοντας στη δημιουργία υποβλητικής ατμόσφαιρας για τον έλεγχο των συναισθημάτων και του νου των συμμετεχόντων σε αυτό το εσωτερικό θέατρο των σπηλαίων.

Με το πέρασμα στη Νεολιθική Εποχή πραγματοποιήθηκε μια σταδιακή μετάβαση σε ένα εξωτερικό θέατρο με την εμφάνιση εξωτερικών κτιρίων που φιλοξενούσαν παρόμοιες τελετές. Παράλληλα τα σπίτια διατήρησαν και αυτά μια μυστικιστική λειτουργία, όπου συγκεκριμένοι διακοσμημένοι χώροι λειτουργούσαν ως σημεία διεπαφής με τους νεκρούς προγόνους, θυμίζοντας αντίστοιχες πρακτικές που διεξάγονταν στα σπήλαια. Επιπρόσθετα, από λαούς της Εγγύς Ανατολής έχουν σωθεί μαρτυρίες που πιστοποιούν την τέλεση δρωμένων με μια σχεδόν δραματική δομή και παράσταση με ποικίλα εκπορευμένα υπαινικτικά μηνύματα πολιτικής και θρησκευτικής φύσεως.

Ωστόσο, κατά την Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή η θεατρικότητα έλαβε στην αρχαία Αθήνα την πιο ξεκάθαρη έκφραση της. Πιο αναλυτικά, η πιο αυθεντική μορφή θεατρικότητας εκφράστηκε αρχικά στα έργα της επικής και λυρικής ποίησης τα οποία με έναν καλλιεργημένο και αναπαραστατικό προφορικό λόγο εικονοποιούσαν γεγονότα και καταστάσεις που συγκινούσαν και διέγειραν τη φαντασία του πλήθους. Στη συνέχεια, το αρχαίο ελληνικό θέατρο με την ταχέως αναπτυσσόμενη δραματουργία αποτέλεσε την επιτομή της θεατρικότητας, με την τελευταία να χρησιμοποιείται όχι μόνο για την ικανοποίηση αισθητικών ή ψυχαγωγικών αναγκών αλλά και για την πραγμάτευση κοινωνικών και πολιτικών προβληματισμών. Η υψηλή ποιότητα των παραγόμενων θεατρικών έργων, αλλά και η απήχησή τους στο ευρύ κοινό είχε ως αποτέλεσμα να καλλιεργηθεί στους Αθηναίους πολίτες μια ολοένα και αυξανόμενη επιθυμία για θεατρικού τύπου θεάματα και εκτός θεάτρου.

Έτσι, η θεατρικότητα ως σύνολο στοιχείων επιτηδευμένης και σκηνοθετημένης συμπεριφοράς επηρέασε μια σειρά από δομές της αρχαίας Αθήνας με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις πολιτικές συνελεύσεις, τα δικαστήρια και τη θρησκεία με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για την τελευταία την εκδίωξη του εκάστοτε *φαρμακού*. Συγχρόνως, η θεατρικότητα εκφραζόταν και στην αρχιτεκτονική με τη δημιουργία κτιρίων που είτε με τη δομή τους δημιουργούσαν την κατάλληλη θεατρική ατμόσφαιρα, είτε λειτουργούσαν ως σύμβολα πολιτικής και διπλωματικής προπαγάνδας για εσωτερική και εξωτερική κατανάλωση. Η παραπάνω πτυχή της θεατρικότητας βρήκε εφαρμογή στην αγορά της αρχαίας Αθήνας και τη σκόπιμα μελετημένη κατασκευή κτιρίων σε αυτήν δικαιολογώντας τον ορισμό της Αθήνας ως πόλης-θεάτρου. Εν κατακλείδι, αν και η θεατρικότητα σχετίζεται γενετικά με το θέατρο, εντούτοις κατακλύζει ένα ευρύ πεδίο δραστηριοτήτων του ανθρώπου από την Προϊστορία μέχρι σήμερα, επιβεβαιώνοντας, ίσως, την κρατούσα αντίληψη της ελληνιστικής εποχής πως όλη η ζωή του ανθρώπου αποτελεί ένα θέατρο.

## Βιβλιογραφία


Baldry, C. 2010. *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Καρδαμίτσα.

Banning, E. B. 2011. "So fair a house. Gobekli Tepe and the identification of Temples of pre-pottery Neolithic of Near East." *Current Anthropology*, 52(5): 619-660.

Blume, H. D. 2017. Ανατύπωση. *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Αρχική έκδοση, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1986.

Bollansee, J. 1991. "The battle of Oinoe in the Stoa Poikile: A Fake Jewel in the Fifth-Century Athenian Crown?", *Ancient Society* 22: 91-126.

Bremmer, J. 1983. "Scapegoat Rituals in Ancient Greece", *HSCP* 87: 299-320.

Bruck, C. *et. al.* 2016. "The inner Theatre: Decoding of Nonverbal Emotional Cues Described in Literary Texts." *SAGE*: 1-9.

Burkert, W. 2015. *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία: Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Καρδαμίτσα.

Cartledge, P. 1997. "Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life." In *The Cambridge Companion to the Greek Tragedy,* edited by P.E. Easterling, 3-35. Cambridge: Cambridge University Press.

Cartledge, P. 2004. *Η Εικονογραφημένη Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδος του Κέιμπριτζ*, Αθήνα: Ι Ζαχαρόπουλος Α.Ε.

Chaniotis, A. 1997. "Theatricality beyond the theatre. Staging public life in the Hellenistic World." *Pallas* 47: 219-259.

Dietrich, O. *et al.* 2012. "The Role of Cult and Feasting in the Emergence of Neolithic Community. New evidence from Gobekli Tepe, south eastern Turkey." *Antiquity* 86: 674-695.

Goldhill, S. 1997. "The Audience of Greek Tragedy." In *The Cambridge Companion to the Greek Tragedy.* edited by P.E. Easterling, 54-68. Cambridge: Cambridge University Press.

Grammatas, T. 2012. "Theatricality before the Theatre. The beginning of theatrical Experience." *Antropologia e Teatro Rivista di Studi* 3:193-213.

Hall, E. 1995. "Lawcourt dramas: the power of performance in Greek forensic oratory." *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40: 39-58.

Hall, E. 1997. "The sociology of Athenian Tragedy." In *The Cambridge Companion to the Greek Tragedy,* edited by P.E. Easterling, 93-126. Cambridge: Cambridge University Press.

Herzog, W. 2010. *Cave of the forgotten dreams.* https://www.documentarymania.com

Jacobsen, T. 1963. "Ancient Mesopotamian Religion: The Central Concerns." Στο: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 107(6):473-484.

Kedar, Y., Kedar G., και Barkai, R. 2021. "Hypoxia in Paleolithic decorated caves. The use of artificial light in deep caves reduces oxygen concentration and induces ASC." *Time and Mind* 14: 1-36.

Lang, M. 1978. *Socrates in the Agora.* New Jersey: ASCSA.

Mc Camp, J. 2013. *Η αρχαία Αγορά της Αθήνας - Οδηγός στον αρχαιολογικό χώρο*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης.

Meier, C. 1997. *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Καρδαμίτσα.

Pizzato, M. 2013. “Cave Rituals and the Brain's Theatre”. *Theatre Symposium* 21: 116-136.
Pizzato, M. 2019. *Mapping Global Theatre Histories.* Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
Puchner, W. 2006. “Οι Τύχες της Θεατρικής Ορολογίας της Αρχαιότητας στην Ελληνική Παράδοση.” *Παράβασις* 7: 209-238.
Rehm, R. 2017. *Understanding Greek Tragic Theatre.* 2η εκδ. Νέα Υόρκη: Routledge.
Ross, L. 2009. *Art and Architecture of the world’s Religion*. California: Greenwood Press.
Segal, C. 1996. “Ο Έλληνας άνθρωπος θεατής και ακροατής.” Στο: Borgeaud P., κ.ά., *Ο Έλληνας Άνθρωπος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
Shear, T. L. 1970. “The Monument of the Eponymous Heroes in the Athenian Agora.” *Hesperia* 39-3: 145-222.
Skeates, R. 2008. “Making Sense of the Maltese Temple Period: An Archaeology of Sensory Experience and Perception.” *Time and Mind* 1 No 2: 207-238.
Troshkina, O. 2015. “Theatricalization of Architecture Environment as Human Psychological Need. *Theory and practice of design* 7: 156-161.
Van der Lee, T. 2013. *Spirits of Africa.* https://www.youtube.com
Wiles, D. 2009. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
Zeitlin, F. I. 1985. *“Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama.”* Representations 11: 63-94.
Θέρμου, Μ. 2013, 21 Μαρτίου. “Ανασκαφές για να αποκαλυφθεί η Ποικίλη Στοά της αρχαίας Αθήνας”. *Το Βήμα*. https://www.tovima.gr/
Κούρτεση-Φιλλιπάκη, Γ. 1996. «Η Κατοίκηση και οι Δομές κατοικίας στην Παλαιολιθική Εποχή». *Αρχαιολογία και Τέχνες* 58: 61-67.
Σταματάκος, Ι. 1994. «Θαργήλια», *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική.
Στούκας, Μ. 2021, 13 Απριλίου. “Σαμανισμός: Η Πανάρχαια Θρησκεία και οι «υπερφυσικές» Δυνάμεις των Σαμάνων.” *Πρώτο Θέμα*. https://www.protothema.gr
Χανιώτης, Α. 2009. *Θεατρικότητα και Δημόσιος Βίος στον Ελληνιστικό Κόσμο*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
Χουρμουζιάδης, Ν. 1999. “Το Κοινό στην Κλασική Αθήνα.” *Επτά ημέρες*.2-32:3-6.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG